ANAMORFOZA SONORĂ

Muzicienii studiază sunetele și cîntecele, cu toate acestea ei nu aud disonanțele din spiritele lor...
Cornelius AGRIPPA (1486—1534)

ȘERBAN NICHIFOR

Etimologia greacă a termenului (*ana* = remontînd, reconstruind și *morphé* = forma) exprimă poate în modul cel mai explicit esența noțiunii : o subtilă relație (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată pe reorganizarea elementelor constitutive comune. Consacrată ca fenomen vizual, această relație a fost frecvent aplicată în artele plastice încă din antichitate. În acest sens, PLATON distingea — în „Sofistul" — două arte de imitație : arta copierii (reproducînd fidel formele) și cea a evocării (care transpune formele în domeniul aparențelor). Pentru a se remedia erorile percepției vizuale demonstrate științific în geometria euclidiană, artiștii și arhitecții romani își realizau operele respectînd cu rigurozitate principiile perspectivei accelerate sau încetinite. Și totuși, evul mediu a marcat adevărata emancipare a anamorfozei ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători ai perspectivei (Salomon DE CAUS, René DESCARTES, Athanasius KIRCHER, Gaspar SCHOTT, Emmanuel MAIGNAN și Jean-François NICERON, autorul studiului „La Perspective curieuse ou la Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe", scris în anul 1638), cît mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii, artiști ce au oferit valențe cu adevărat estetice unor procedee tehnice ce nu ar fi depășit altminteri nivelul cabinetelor „magice" sau al amuzametelor de salon, profitînd din plin de posibilitățile fantastice — prefigurînd suprarealismul — ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Astfel, tablourile secrete ("Vexierbild") ale lui Albrecht DÜRER, Erhard SCHÖN, Lucas BRUNN, Hans HOLBEIN, Hans BALDUNG, Manuel DEUTSCH sau Hans BURGKMAIR utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sébastiaen BRANT ("La Nef des Folz du Monde", Paris, 1947), ERASMUS din Rotterdam („De la Déclamation des louenges de follie, Paris, 1520) sau Cornelius AGRIPPA ("De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio", Anores 1530). Așa cum evidențiază și Jurgis BALTRUSAITIS ("Anamorphoses", Paris Ed. Olivier Perrin, 1969), „întreaga atmosferă a universurilor speculative, care au gravitat în jurul formelor de perspective în cursul evoluției lor, se găsește încă de la început asociată acestora și același tablou al unor vaste sinteze reapare la Hans HOLBEIN, numai că de data aceasta nu mai este vorba de o glorificare a cunoștințelor omului, ci o imagine a Vanității" — craniul anamorfotic în cazul picturii „Ambasadorii" (1533), motiv specific epocii, ca și cel al „vrăjitoarei", al „elefantului" sau cel de factură erotică — ultimele 2 caracteristice artei chineze.

„Monstrul" reprezintă o altă temă predilectă a anamorfozei baroce, dezvoltată în special în domeniul arhitecturii. Un exemplu bine cunoscut îl oferă fantasticul parc Sacro Bosco de la Bomarzo (Italia) realizat în spiritul tratatului figurativ al lui Francesco COLONNA ("Hypnerotomachia Polyphili") și constituind o adevărată "Wunderkammer" în aer liber ce generează în mijlocul pădurii „aparițiile miraculoase" : divinitățile izvorului, exoticul elefant, statuia tricefală, imensa gură deschisă a balaurului... Un alt parc fantastic din Italia este cel de la Pratolino, utilizînd, ca și jocurile de apă de la Hellbrun (lîngă Salzburg), automatele hidraulice. Prefigurînd sculptura cinetică a secolului XX, aceste dispozitive „animă" păpuși antropoide sau zoomorfe, dar și orchestre mecanice, ca acele instrumente fabuloase imaginate de KIRCHER (în "Musurgia"). Astfel, muzica Renașterii este strîns legată de "magia" apei, dar și de cea a aerului ce se modelează după imaginea timbrului dat în formele instrumentelor de suflat (forme inspirîndu-se de la monștrii și reptile). În acest sens, Eugenio BATTISTI ("L'antirinascimento", Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1962) descrie instrumentele „calami (din familia oboaielor), vîscoase și ondulate ca țiparii, sau bombardele, asemenea balaurilor, cu suflare sinistră. La aceeași formă de elaborare biomorfă a instrumentului de sunet, participă și proiectul puțin distractiv, desigur paradoxal, al lui MICHELANGELO, de a construi lîngă senina bazilică brunelleschiană San Lorenzo o campanilă de forma unui uriaș, care ar emite din gura lui bătăile clopotului mai puternic și mai impresionant."

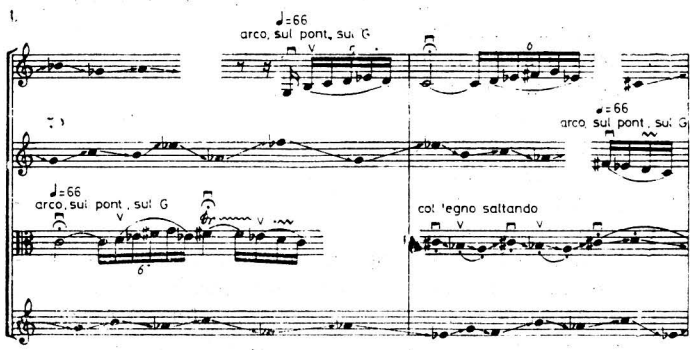
Dacă din punct de vedere strict organologic anamorfozele au avut o largă aplicabilitate în muzică,

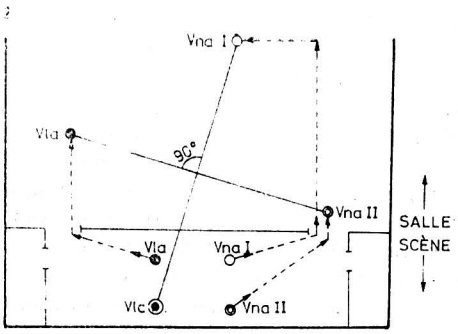
[1]) — Sub titlul „Applications sonores de l'idée d'anamorphose", cea mai mare parte a datelor cuprinse în acest eseu au făcut obiectul unei comunicări în cadrul forumului de compoziție coordonat de Gérard GRISEY la ediția din 1980 a Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Republica Federală a Germaniei). De asemenea, am prezentat această problemă și în cadrul unei conferințe susținute la MICHIGAN UNIVERSITY din Ann Arbor (S.U.A.) în septembrie 1982.

https://biblioteca-digitala.ro

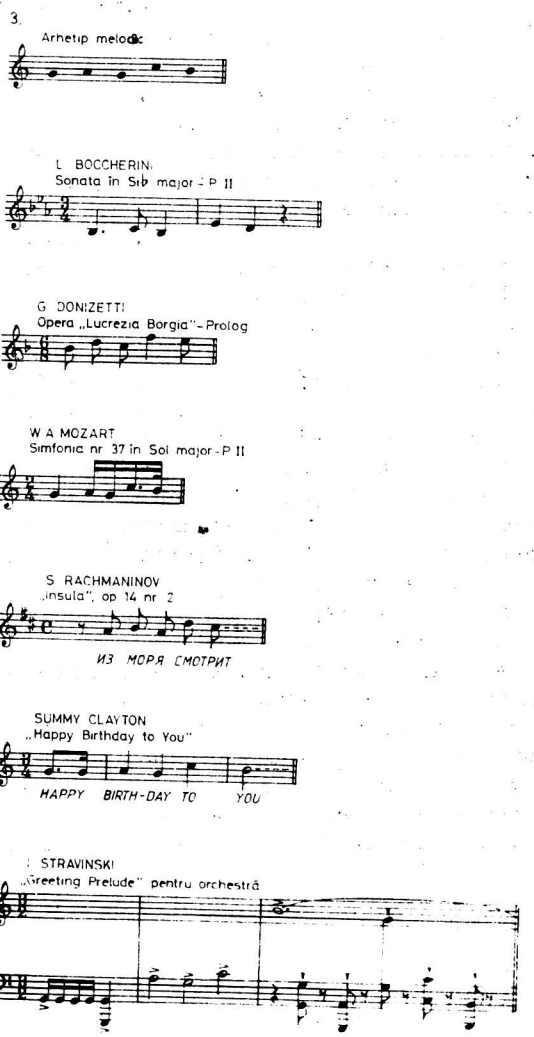
din cel al combinațiilor sonore în sine aceste tehnici (eminamente vizuale, cum am arătat) nu fuseseră încă utlizate în procesul componistic. Desigur, forma variațională poate reprezenta o punte foarte fragilă către domeniul anamorfozei, în condiții în care diferența de amplitudine între cele două genuri muzicale este totuși incomparabilă, implicînd în primul rînd o separare esențială de *mesaj* — așa cum vom demonstra în continuare.

Am avut ideea realizării unei *aplicații sonore a anamorfozei* elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a studiului lui BALTRUSAITIS, *cvartetul de coarde „Anamorphose"*, în care suprași juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv (Fig. 1). În același timp, finalul lucrării reprezintă o anamorfoză multi-media ce se desfășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise : membrii „mobili" ai ansamblului (cele două viori și viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva stereofonică a audiției într-una cvadrofonică (fig. 2).[2] Generalizînd, putem deduce că *două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui un „colaj", dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constituitiv comun.* Astfel exprimat, între mulțimile sonore A, A′ și B, avînd proprietățile : $A \cap B = 0$ și $A \cap A' = \varnothing$, se poate exprima relația de „colaj' : $A \rightarrow | \leftarrow B$ și cea de „anamorfoză" : $\leftrightarrow A'$



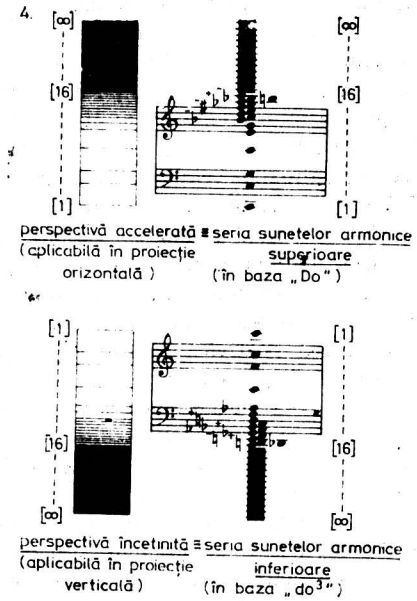


Un exemplu de relație anamorfotică a unor structuri muzicale aparent fără legătură poate fi urmărit în Fig. 3, ilustrînd gradul intim de înrudire a unor motive întîlnite în lucrări de BOCCHERINI, DONI-



ZETTI, MOZART, RACHMANINOV, Summy CLAYTON și STRAVINSKI.

Se pot imagina și anamorfoze eliptice, în care un termen al relației (absent parțial sau total din


4.
[∞]
[16]
[1]
perspectivă accelerată (aplicabilă în proiecție orizontală)
≡ seria sunetelor armonice superioare (în baza „Do")
perspectivă încetinită (aplicabilă în proiecție verticală)
≡ seria sunetelor armonice inferioare (în baza „do³")

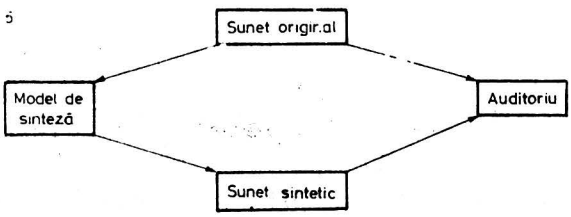
[2]) — Cvartetul de coarde „Anamorphose" a fost distins cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție Gaudeamus din Olanda (1977) și cu Premiul Presei Internaționale la Festivalul de la Evian, Franța (1978). O analiză detaliată a lucrării a fost publicată în revista „Muzica" Nr. 7/1978, sub semnătura muzicologului Luminița VARTOLOMEI.

https://biblioteca-digitala.ro

expunerea muzicală) poate fi sugerat de cel de-al doilea termen și continuat astfel în conștiința auditoriului (caz pe care l-am experimentat într-o piesă pentru pian, „Schițe pentru o Barcarolă", în care o „melodie pierdută", ce nu apărea decît parțial în discursul sonor, era mereu invocată de anamorfozele ei proiectate în cele mai diferite spații — de la arhetipuri baroce la muzica structuralistă).

Ar fi de evidențiat și o interesantă analogie între dispunerea seriei sunetelor armonice superioare și distanțarea elementelor vizuale într-o perspectivă accelerată, ca și raportul invers, dintre ipotaticele armonice inferioare și perspectiva încetinită (fig. 4). Mulțimea sunetelor armonice aparținînd unei fundamentale date pot fi considerate astfel anamorfoze ale fundamentalei respective (idee dezvoltată în lucrarea „Colinde" pentru trombon și percuție). Cele două forme ale perspectivei pot fi sugerate și prin aglomerarea sau rarefierea evenimentelor sonore sau a densității texturii. Proiectarea unei unice structuri muzicale la diferite scări metronomice reprezintă, astfel, un evident proces anamorfotic, ca și filtrarea diferențiată a unui material sonor bine determinat generînd anamorfoze timbrale (ca de pildă în piesa simfonică „Constelații"). Desigur, cel puțin din punct de vedere strict prospectiv, mijloacele electronice de elaborare sonoră pot amplifica într-un mod considerabil aria posibilităților de concretizare a ideilor expuse mai sus. În acest sens, Fig. 5 ilustrează schema procedeului anamorfic de

5



analiză/sinteză digitală determinînd „oglindirea' unui sunet original într-un model pre-memorat în computer și proiectarea simultană a ambelor sunete (original + „oglindit").

Forța sintetică a anamorfozei în crearea unor noi metafore dar mai ales în găsirea unor „diagonale" între lumi aparent incompatibile face ca acest procedeu larg întrebuințat în arta plastică a secolului XVI să devină specific unei civilizații multi-media precum cea a anilor 2000. În acest sens este extrem de interesantă „Teoria oglinzilor" elaborată recent de Nicolas SCHÖFFER și prezentată într-un eseu publicat în 1982 la Paris (Ed. Belfond). „Imaginea-oglindă poate fi independentă de oglinda ce nu e decît un captator-revelator al cărui capacitate este mai mult sau mai puțin limitată. Lumea negativă poate fi mai complexă decît cea poztivă... Putem chiar să presupunem că negativul precede pozitivul și că universul negativ este acela care — prin revelatorii noștrii perceptivi — face să apară unele din aspectele sale pozitive... Pînă la urmă, adevăratul univers-oglindă este un univers negativ dublu inversat... Cînd aveți în fața dumneavoastră o oglindă foarte plană, vă dă o imagine invers simplă; dacă oglinda nu este plană, prelungirea este anamorfozată. Cînd aveți în fața dumneavoastră mai multe oglinzi, imaginea se demultiplică și se complexifică... Aceste oglinzi sînt revelatorii, hipercomplexe și anamorfozante. În același timp, ele înregistrează, diversifică, prelungesc, repercutează tot, constituind un univers de reflexe, care poate nu-s decît noi și universul nostru ce nu este decît reflexul limitat al acestuia... O prismă gigant, formată dintr-un triunghi echilateral înzestrat cu excrescențe poliedrice variate îngăduie — de pe acum — în spațiul său interior, revelarea unei veritabile explozii diversificate de fenomene vizuale, pentru observatorul situat în centrul său.

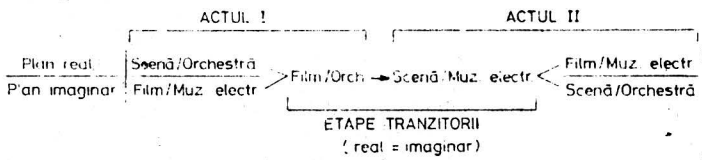
Să spunem, din comoditate, că timpul negativ a precedat timpul poztiv. Acest timp negativ în cursa lui înapoi, plecînd de la viitorul său extrem, mergînd spre trecutul său, s-a lovit de un puternic revelator, o „oglindă", ce a declanșat plecarea timpului pozitiv. Timpul pozitiv declanșat a provocat o mișcare pozitivă, ce — la rîndul ei — a dat naștere materiei. Pe cînd timpul negativ, continuîndu-și cursa, duce cu sine masele de franje negative, memorizate, repertorizate în conștiințele negative, infinit demultiplicate și amplifică în acestea reflexele tot mai mari ale timpului pozitiv, imaginea sa oglindă, dublu inversată, trimite în același timp în noile memorii născînde, propriile sale memorizări negative, dublînd sau chiar demultiplicînd fantastice repertorii combinate de la care a plecat, printre altele, o combinare specifică — ceea ce sîntem noi, oamenii, înzestrați cu captori din ce în ce mai dezvoltați și posedînd un super-captor-oglindă neuronic. *Acest super-captor leagă ca un cordon ombilical aventura hominiană a timpului pînă la epuizarea sa, ce nu va fi „poate" decît o altă basculă spre un alt timp negativ generat de primul negativ original."*

Acest punct de vedere, avînd unele sincronizări cu „logica dinamică a contradictoriului" relevată Stéphane LUPASCO (raportul „timp pozitiv/timp negativ" fiind analog celor două valori logice contradictorii „A/non-A") sau cu „teoria catastrofelor" elaborată de René THOM (în sensul dezvoltării ideii formei „de bifurcație" a timpului), poate găsi un larg domeniu de aplicație în structurarea formei muzicale. Astfel, în „Simfonia I" am imaginat un traseu în timp negativ, străbătut de un modúl melodic aparținînd unei lumi sonore anacronice. Plimbat prin „grădinile amăgirii" (asemănătoare parcului de la Bomarzo), acest modúl atinge la un moment dat (în „secțiunea de aur") punctul „H" marcînd originea timpului negativ, dar și confluența cu cel pozitiv, în care modúlul se va încadra sub forma unor efemeride pulsînd într-un spațiu plasmatic.[3]) Traiectul sonor urmează direcția unei *„întoarceri la origine"*, în sensul pe care Mircea ELIADE îl pune în evidență („Aspects du Mythe", Paris, Ed. Gallimard, 1983): *„cunoașterea a ceea ce a avut loc la origine, a cosmogoniei, conferă știința a ceea ce se va întîmpla în viitor. „Mobilitatea" originii lumii exprimă speranța omului că lumea lui va exista întotdeauna..."* Astfel, într-o viziune superioară, eliberată de prejudecăți, așa-zisa „fugă înapoi" (etichetă aplicată uneori muzicilor în timp negativ) poate părea fără sens, confundîndu-se cu „fuga înainte" — și viceversa...

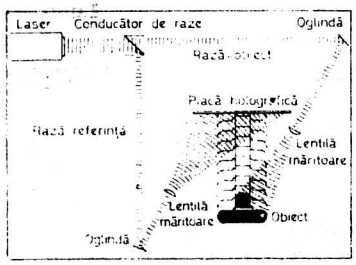
[3]) — În capitolul „Anamorfoza în muzică" din volumul „Metapoetica" (Editura Eminescu, 1984), poeta și eseista Grete TARTLER realizează o subtilă analiză a „Simfoniei I" și, în general, a sistemului nostru componistic.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă temă a scrierilor lui Mircea ELIADE care m-a pasionat, a fost aceea a *„universurilor paralele"*. Desigur, abordarea acestui complex domeniu implică depășirea planului muzical propriu-zis, într-o perspectivă multi-media. În același timp, hierofania, acea punte între cele două universuri, reprezintă chiar elementul anamorfotic determinînd schimbarea de stare. Opera „Domnișoara Cristina' (1980—81), după romanul omonim al lui Mircea ELIADE, nu a fost prima lucrare în care utilizasem o tehnică anamorfotică multi-media. După ce în finalul cvartetului „Anamorphose" sugerasem o spațializare de tip anamorfotic a surselor sonore (Fig. 2), într-o altă lucrare camerală, „Retro-quintet" (1976), combinasem anamorfozele sonore (rezultate din proiectarea pe diferite viteze a unui Rag-time) și vizuale (create printr-un sistem de oglinzi și proiectoare stroboscopice), avînd ca element comun tema dilatării temporale. De asemenea, în „Oratoriul de Crăciun" (1979), traducînd ideea de „colind" atît în planul sonor cît și în cel spațial (ca transhumanță), obținusem o imagine anamorfotică audio-vizuală. Multipla interferență a planului real cu cel oniric în opera „Domnișoara Christina" a impus utilizarea, într-o adevărată dialectică a hierofaniei (Fig. 6), a unui complex aparat multi-media, combinînd scena și orchestra simfonică (elemente proprii operei tradiționale) cu filmul și muzica electronică (caracteristice video-operei [4]). De menționat că raportul dintre imagine și sunet în acest ultim plan implică (într-o variantă ideală) utilizarea unui sistem vizual holografic (Fig. 7) cu fasciculul laser coordonat de modulația de frecvență a muzicii electronice (producînd o modulație corespunzătoare a culorii fasciculului).



7



De la „fermecatele" oglinzi (concave și convexe) animate de lumînări pînă la ultra-sofisticatele sisteme analog-digitale dinamizate de raze laser, tehnica anamorfozei a cunoscut o evoluție cu adevărat fantastică, păstrînd însă nealterat acel ideal „secret" enunțat într-un aforism al lui Jean COCTEAU („Eseu de critică indirectă") : „Oglinzile ar face bine ***să reflecteze ceva mai mult*** înainte de a trimite înapoi imaginile."

Ca ilustrare a unei *supreme anamorfoze*, relația MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific de matematicieni (PITAGORA, I. K. TITIUS), astronomi (Johannes KEPLER, Johann Elert BODE) și fenomenologi ai artei sunetelor (Hans KAYSER, Sergiu CELIBIDACHE și, mai recent, Corneliu CEZAR, autorul unei lucrări de referință — „Introducere în sonologie", Editura Muzicală, 1984).

Avînd în vedere și pericolul unei exacerbări necontrolate estetic dar total subordonate dimensiunii tehnologice („...nu există nimic mai primejdios decît ca,prin rațiune, să frizezi nebunia" — Cornelius AGRIPPA, op. cit.), tehnica anamorfozei sonore poate reflecta esența cosmică a muzicii, adevărata armonie a consonanțelor ca model de bază „cu parametrii în număr cvasi-infinit și combinatoria inepuizabilă". (Nicolas SCHÖFFER, op. cit.)

Relevînd această nouă perspectivă în analiza și sinteza fenomenului muzical — perspectivă capabilă să ofere soluții fascinante în imaginarea lumilor sonore —, am aplicat ideea de anamorfoză în cea mai mare parte a lucrărilor mele. Astfel, rîndurile de mai sus reprezintă doar platforma unui program ; „restul" e... muzică !

---

[4]) — Această nouă formă de teatru liric utilizînd cele mai moderne mijloace electronice audio-vizuale a apărut în avangarda muzicală americană, fiind cultivată de compozitori ca Marton SUBOTNICK, Eric SALZMAN și Robert ASHLEY.

https://biblioteca-digitala.ro